

Erstveröffentlichung

Der Beitrag geht auf einen Vortrag zurück, der im Rahmen des vom FWF_P14727 veranstalteten Workshops *Verflechtungsfiguren – Annäherungen an den kulturellen Text Österreich-Ungarns in Szeged, 21.-23. März 2002*, gehalten wurde und beruht auf Teilen einer Dissertation zu einer *Theorie der Metamorph/jose(n)*.

1 Ruprecht, Hans George: *The Reconstruction of Intertextuality*. In: Plett, Heinrich F. (Hg.): *Intertextuality*. Berlin, New York: de Gruyter 1991 (Research in Text Theory 15), pp. 60-134.

2 *Ibid.*, p. 61.

3 *Ibid.*

Ich bin nicht nur überzeugt, daß das, was ich sage, falsch ist, sondern auch das, was man dagegen sagen wird.
(Robert Musil: *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste* [1922])

Die Töchter des Minyas sitzen am Abend beisammen zur gemeinsamen Hand- bzw. Webarbeit. Das schlechte Gewissen plagt sie, denn im Grunde sollten sie mit den anderen zu Ehren des neuen Gottes Dionysos ein Fest feiern. Um sich die Zeit zu verkürzen und um die innere Bangigkeit zum Verstummen zu bringen, beginnen sie, einander Geschichten zu erzählen. Sprech- und Webrythmus stehen im Einklang, munter entstehen die verschlungenen Gebilde von gewobenem Bildtext und erzählten Bildwelten. Mitten in die Erzählung und die Arbeit aber bricht die »Realität« ein: Wollfäden werden zu Weinranken, das erstorbene Holz der Webstühle treibt Sprösslinge hervor, und das Wollgewebe wird zum Blättergewirr. Verursacher der wunderbaren Verwandlung, die auch vor den Frauen nicht Halt macht, sondern sie sie in Fledermäuse, zu ewigen Nachtgeschöpfen verwandelt, ist Dionysos.

Die Geschichte entstammt den *Metamorphosen* Ovids, und ich nehme sie zum Anlass, einiges über »Intertextualität« wie »Intermedialität« – setzen wir im Sinne des Gesetzes von der dreigliedrigen Steigerung noch eine Komponente hinzu – und über »Intermundalität« zu sagen.

Auch Hans-George Ruprecht greift für seinen Beitrag *The Reconstruction of Intertextuality*¹ auf den »Gottvater« der Intertextualität, Ovid, zurück: Er wählt eine andere Erzählung, die zu meinem Exemplum allerdings in kategorialer Verwandtschaft steht: die Erzählung von den beiden Webmeisterinnen Minerva und Arachne.

[...] one could say, [...] because the *hedera* is sacred to Bacchus (and hence to Dionysus the patron of ritual ecstasy, drama and the *carnelevarium*), that the meta-intertextual discourse tends to be »flowerly« intertwined with the conceptual *cicumlocutions* for its very loquacity. Its semantic ambiguities [...] in relation to the intertextual process per se connect with the focus on the »edges« and the »borderline« phenomena (affinities, resemblances, contrasts, shades of difference, etc.) of the meaning productive process.

This can be illustrated in terms of an emblematic motto taken from Ovid's *Metamorphoses* (lib. VI, v. 127). It stands by reference to Arachne's weaving skills to intertextual practice in general[.]²

Diese Praxis des *intertextum*, der Verflechtungsfigur oder des verflechtenden Ornaments verweist nicht nur »to the borderline phenomena of closure«³, sondern auch auf ihre Funktion, in (Ausdrucks)Form und Inhalt den transtextuellen Prozess von Bedeutungsproduktion und die (poetische) Semiose in Gang zu setzen und zu halten. Das *intertextum* übernimmt die Aufgabe der evolutiven Richtungssteuerung; als Verflechtungsfigur eine, die dem »ersten und unbewegten Bewegter« sehr nahe kommt.

»nulli sua forma manet« ist die programmatische Aussage der *Metamorphosen*, und tatsächlich unterliegt in der Geschichte der *nefariae sorores* alles, was die Erzählung begründet, einer nachhaltigen Verwandlung: Homogenisierung (Einklang von Arbeit und Erzählen/-ung), Wiederbelebung mit Verschwimmen des Subjekt-Objekt-Zustandes (grünende Webstühle), Gestaltwandel (Wolle wird zu Weinranken und Frauen werden zu Fledermäusen) und Realisierung (ein »falscher Gott« tritt mit unerwartetem Effekt in das Leben der Frauen).

Die »Präsenz« in ihrem Hang zur Diskursivierung: Erinnerungsbilder, Textbilder, Schreckensmomente

Inwieweit könnte ein Programm der »Verwandlung« für die wild wuchernde Intertextualitätsdebatte fruchtbar gemacht werden? Auf welche Weise kann ein »Prinzip Verwandlung« nicht nur Grenz-, sondern auch Verflechtungsfigur werden? Ich will versuchen, mich dieser Figur und ihrer nicht nur metaphorischen Verwendbarkeit hier anzunähern, zunächst über eine begriffliche Scheidung, da Verwandlung neben dem Wechsel der Gestalt, des Mediums als Ausdrucksform auch die genuine Essenzlosigkeit, die reine Alterität bezeichnen kann (zu der im mit Bedacht von

4 Cf. Müller-Funk, Wolfgang: Die Narrative der Kultur. Eine Einführung. Wien et al.: Springer 2002, p. 43.

5 Ibid., p. 81 (»Geschichten erzählen des Tier« nach McIntyre). – Müller-Funk verahrt sich im Einklang mit dem narratologisch orientierten Ansatz der Cultural Studies gegen diese anthropologische Verortung. Dennoch bleibt m.E. der *homo narrans* in Hinsicht auf die Identitätsbildung unhinterfragt.

6 Cf. Plener, Peter: Der Text ist ein Bild. Thesen zur mediatisierten Wahrnehmung. In: <http://www.kakaniem.ac.at/beitr/fallstudie/PPlener4> [in Vorb.].

Ruprecht gewählten Wort *carnelevarium* als Aufhebung des Fleisches eine dritte, »transzendente« hinzu kommt).

Im Falle der gebräuchlichen Bedeutung von ›Verwandlung‹ wird an etwas gleich Bleibendem, mit sich selbst Identischem notwendig festgehalten, an dem sich die Verwandlung vollzieht. Dank dieses unantastbaren identen Kerns, der auch in der neuen Gestalt (verborgene) Konstanz hat, wird die ›Verwandlung‹ für den Betrachter und für den/die sich Verwandlende/n erkennbar und psychologisierbar. Das Konzept ›Wandelbarkeit‹ hingegen verzichtet auf Konstanz und Identität, da das Allgemeine, das sie evoziert, jede Form von Identität verhindert oder sie doch nur auf einer so abstrakten Ebene zulässt, dass sie hingällig wird, weil sie nicht hinreichend bestimmt werden kann. ›Wandelbarkeit‹ bezeichnet ein Gesetz, das nur die ständige Verschiedenheit von allem anderen, von sich (›sich« müsste temporal und lokal alles sein und damit nichts) und jedem zeitlich erfassbaren Zustand zulässt, das genauso gut auf der totalen Kontingenz wie auf der totalen kumulierenden Einheit und Quasi-Identität beruhen kann. Beziehungen, die zwischen Form und Zustand 1 und Form und Zustand n hergestellt werden, sind solche, die sich nur an der Oberfläche bewegen.

Dies bedeutet, dass die ›Verwandlung‹ eine Essenzialität, die ›Wandelbarkeit‹ eine Alterität transportiert. Dem Rezipienten ist sie im einen Fall gegeben, im zweiten muss er sie herstellen. Anhand unseres Beispiels heißt dies, dass der Webstuhl, so er sich ›verwandelt‹ nicht zum »Weinstuhl« wird, sondern ein, wenn auch grünender, soz. dennoch »verborgener« Webstuhl bleibt; ebenso im Falle der Minyas-Töchter und der Minyas-Fledermäuse. Für die narrative Ebene – das Problem begegnete in der Form einer erzählten Geschichte – sind Frauen und Fledermäuse syntaktisch verbunden, so dass sich eine – scheinbare – Kernidentität ergibt. Um die Verwandlung aber als Bild mit einer nicht-narrativen Dynamik zu fassen, möchte ich im Folgenden die zweite Kategorie der Alterität in der ›Wandelbarkeit‹ heranziehen. Der Metadiskurs des Bildes hat es leichter als der narrative, von einem Nebeneinander oder Ineinander der Gegebenheiten auszugehen. Das »stumme« Bild fordert weniger die Figurenperspektive heraus als die erzählte Verwandlung, so dass im Diskurs über das Bild die Wandelbarkeit als Alterität, wenn überhaupt, nur eine schwache Konstruktion von Identität benötigt. Die Überschneidungsflächen oder Berührungspunkte in diesem In- und Nebeneinander dürften in Form des Bildes, sei es im flächigen Gemälde, erst recht aber in der mehrdimensionalen Projektion, kontingenter Natur sein. Dass sie sich berühren und überdecken, muss nicht auf eine »innere Gemeinsamkeit« oder »Einheit« verweisen; je nach Betrachterperspektive und Lichteinfall und der Staubbichte der Luft verändern sich die »Kontingenten« unentwegt.

Für die Arbeit mit einem Begriff ›Verwandlung‹ als Intertext bedeuten beide Zugangsweisen, dass feste und in jeder Form bzw. in jedem Medium (wieder)erkennbare, erinnerbare Segmente gegeben sein (›Verwandlung‹) oder hergestellt werden (›Wandelbarkeit‹) müssen. Diese Segmente allerdings können vielfältiger Natur sein, es kann sich um Namen handeln, um Aktionen, Situationen, Gegenstände, Begriffe, Interpretationen etc. Der Umgang mit dieser Vielfalt ist aufwändig und schwierig; wie anders, als dass sie vereinheitlicht und somit wiedererkennbar (gemacht) werden –, könnte er erfolgreich vonstatten gehen? Die Frage, die sich unmittelbar stellt, lautet auch: Wie unverbindlich-abstrakt beschaffen darf ein Segment sein, damit es identifizierbar ist? Die Kulturwissenschaft behilft sich mit einer Narratisierung der Welt und spricht von ›Narrativen‹, die von Narration zu Narration bzw. von Diskurs zu Diskurs wandern oder »recycelt« werden.⁴ Ob aber tatsächlich das Primat des Textes so gegeben ist, und ob es sich beim Menschen wirklich um einen (unter Zwang stehenden) *homo narrans*⁵ handelt, ist so klar nicht. »Der Text ist ein Bild« behauptet Peter Plener⁶ und eine (andere) vornehme Ahnenreihe an Theoretikern wird ihm Argumente liefern. »Der Text malt eine Situation«, er »zeigt« eine Konstellation, »bildet« einen Charakter ab; andererseits »spricht das Gemälde mich an«, »erzählt« ein Bauwerk eine Geschichte und »berichtet« ein Foto eine Begebenheit: Ob der Text ein Bild ist oder das Bild ein Text, scheint eine Frage des Geschmacks (oder eine der Sprache) zu sein.

Was in der narratologisch orientierten Kulturwissenschaft geschieht, ist die Gleichsetzung von Diskursivität als zeitlichem Nacheinander und Narrativität, womit das zeitliche Nacheinander, das für jede Form menschlichen Denkens und Wahrnehmens gilt, mit Sprachlichkeit zusammenfällt. Die diskursive Veranlagung durchzieht die Anthropologie von der Antike bis zur Postmoderne; dass das Erzählen bzw. die Konstruktion einer Geschichte als exemplarisches Beispiel für diese Verfasstheit gelten kann, lässt sich aus Ricoeur genauso wie aus Aristoteles, auf den er sich nicht ohne Grund bezieht, belegen. Neu ist allerdings die Essenzialität des zu lesenden und

7 Entgegen der kulturwissenschaftlichen Tendenz, nicht mit anthropologischen Argumenten, sondern mit semiotisch-diskursiven, »weltlich« verankerten zu arbeiten, meine ich, dass diese textuelle Gesetzmäßigkeit im Anthropologischen rückverortet werden kann, eben weil es sich um gemachte/konstruierte und nicht bloß konstatierte »Gesetze« handelt.

8 Cf. Antoine, Jean-Philippe: *Ars memoriae – Rhetorik der Figuren, Rücksicht auf Darstellbarkeit und die Grenzen des Textes*. In: Haverkamp, Anselm/ Lachmann, Renate: *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, pp. 53-73, hier p. 72: »Nur ein Bild kann – im Unterschied zur sukzessiven Repräsentation in Worten – die simultane Präsenz all dieser Elemente garantieren. [...] In dem resultierenden visuellen und räumlichen Bild sind weder das ursprüngliche Signifikat noch der ursprünglich gegebene Signifikant vertreten. Womit wir statt dessen konfrontiert sind, ist eine Anhäufung von Figuren, in deren Sichtbarkeit verschlüsselte Affekte wirksam sind.«

9 Jonas, Hans: *Der Adel des Sehens. Eine Untersuchung zur Phänomenologie der Sinne* [1954]. In: Ders.: *Organismus und Freiheit. Ansätze zu einer philosophischen Biologie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1973, pp. 198-219.

10 »Wir wissen recht gut, daß wir das, was sich unseren Sinnen zunächst als ein zusammengesetztes und mannigfaltiges Ganzes darbietet, zerstören müssen, sobald wir es näher zu ergreifen trachten. Nur solange wir unsere Aufmerksamkeit in einem gewissen Mittelstadium der Stärke erhalten, vermögen wir einen kombinierten Sinneseindruck von einigem Umfange als ein Ganzes aufzufassen. Suchen wir die Intensität der sinnlichen Wahrnehmung zu steigern, so sehen wir uns gezwungen, von dem Ganzen auf seine Teile überzugehen, und je genauer wir wahrzunehmen suchen, desto mehr scheint sich der Umfang dessen zusammenzuziehen, was wir noch wahrnehmen können.« Cf. Fiedler, Konrad: *Theorie der Sichtbarkeit* [1887; Titelformulierung Ralf Konersmann]. In: *Schriften zur Kunst*. Hg. v. Gottfried Boehm. Bd. 1. München 1991, pp. 142-156. Zit. n. Konersmann, Ralf (Hg.): *Kritik des Sehens*. Leipzig: Reclam 1997, pp. 202-219, hier p. 202f.

11 In wahrnehmungspsychologischer Hinsicht »liest« der Blick natürlich nichts, sondern im Blick empfängt das Auge gewisse Reize, die an anderer Stelle, von einer Art *sensus communis*, bzw. mit dem Verstand auf Gegebenheiten wie Zeit und Raum

wieder zu erzählenden Textes, seine kulturwissenschaftliche Ausweitung auf eine neue anthropologische Konstante⁷, die mit der Konstatierung in jedem Lebensbereich gültiger Kodierung des individuellen und gesellschaftlichen Lebens einher geht.

Der Bild-Diskurs gibt eine unterschiedene Akzentuierung, gleichwohl auch er sich nicht einer gewissen anthropologischen Grundkonstante enthebt: Ein Großteil der Artefakte, mit denen es die Kulturwissenschaft zu tun hat, ist nicht *per se* textuell-diskursiv verfasst, sondern visuell. Der Unterschied zwischen sprachlich-textueller und bildlich-visueller Darstellung liegt im ›diskursiven‹ bzw. ›präsentativen‹ Aspekt. Das Bild scheint geeignet, eine Gesamtheit an komplexer Information *in toto* wiederzugeben,⁸ wohingegen der Text in der Lektüre auf ein vorausgreifendes und retrospektiv-korrigierendes Verfahren des Nacheinander angewiesen ist. Ohne mich in die wahrnehmungspsychologischen oder erkenntnistheoretischen Diskussionen allzu sehr einzulassen, bleibt dennoch anzumerken, dass auch die Bildwahrnehmung nicht kategorial von der Textlektüre unterschieden ist. Das Erfassen eines Sachverhaltes »auf einen Blick« ist wohl eher in den Bereich des Figuralen oder – erkennt man dem einen gewissen Wirklichkeitsanspruch zu – des Visionär/Rein-Geistigen zu verweisen. Gleichwohl wurde die »zeitlose Anschauung«, das augenblickliche Erfassen des Sachverhaltes aus der analogischen Parallelisierung des vermeintlich Simultanen und Nicht-Bewegten der Bild-Wahrnehmung bzw. des Gesichtssinnes abgeleitet. Hans Jonas bspw. spricht von drei Bild-Qualitäten des Sehens, die in Simultaneität, Neutralisierung und Distanz bestünden. Alle drei Kategorien eröffnen die Qualität der zeitenthobenen Gegenwart, die selbst durch die Ausschlüsse im Gesichtsfeld, das partielle Sehen, nicht aufgehoben werden. Schauen und Sehen definiert er als nicht zur (notwendigen) Handlung führend (i.Ggs. zum Fortschreiten beim Tasten, zur diskursiven Aufmerksamkeit beim Hören), als im vollen Einklang mit der antiken Vorstellung der *Theoria*, der kontemplativen Schau.⁹ Die Komplexität und Fülle eines Wahrnehmungsgegenstandes eröffnet sich nichtsdestotrotz und entgegen der Mischung von metaphorischen Bild- und empirischen Gesichts-Qualitäten durch Jonas gleichfalls in einem phänomenologisch-diskursiven Verfahren, gleichsam durch das Lesen des Blicks, der vom Gesamteindruck zum Einzeleindruck¹⁰ oder umgekehrt fortschreitet.¹¹ Zu einer sinnvollen Unterscheidung zwischen Text und Bild sollte also zu den »grobkörnigen« Beschreibungsmodi ›diskursiv‹/›präsentativ‹ etwas Weiteres hinzu kommen.

Vielleicht hilft ein kurzer Ausflug in den Memoria-Bereich zu der altbekannten Geschichte von Simonides, dem Begründer der Mnemotechnik. Zwei Dinge fallen hierbei besonders ins Auge: einerseits, dass in einer Art virtuellem Museum eine räumliche Verteilung der Erinnerungsgegenstände oder -ereignisse stattfindet, andererseits, dass das zu Erinnernde als Bild festgehalten wird, eine Eigenschaft, die in etwas anderem Sinne für die präsentative oder eher repräsentative Funktion des Bildes spricht. Das Erinnerungsbild präsentiert einerseits einen Gegenstand oder eine Situation, also einen zusammengesetzten »Gegenstand«, der aber nicht für sich steht, sondern wiederum eine Wichtigkeit oder Bedeutung repräsentiert. Dazu kommt, dass das repräsentative Bild motiviert sein muss, da die Erinnerung intentional erfolgt. Im Falle des Simonides ist die Motivation des Erinnerungsbildes einfach: Die Platzierung der im Haus Verschlütteten soll wiedererinnert werden, so dass die Erinnerung an räumliche Konstellationen nachgerade zu einer Wichtigkeit auf Leben und Tod wird.¹² Es geht hier um die Motivation¹³ des Erinnerungswürdigen, nicht um die Motivation, die zwischen Gegenstand und *locus* bestehen kann (aber nicht muss). Ein räumlich-relationaler Zustand wird als Bild ins Gedächtnis gerufen.

Worauf es nämlich ankomme bei der Anordnung der Örter, damit sie die dort aufbewahrten Dinge auch wahre: »ut ordinem rerum locorum ordo conserget«, sind Merkbilder, *effigies*, die die Dinge bezeichnen und wie Buchstaben auf einer Wachstafel zu benutzen sind: »res autem ipsas rerum effigies notaret, atque ut locis procera, simulacris pro litteris uteretur«; die Vorstellungen selbst würden durch Bilder bezeichnet, und so könnte man die Örter wie das Wachs (einer Wachstafel) und die Bilder wie Buchstaben gebrauchen.[...] Die Stelle behauptet die Vorzugsrolle der visuellen Wahrnehmung ebenso wie deren eigentümliche Zurücknahme auf die Lesbarkeit von Schrift.¹⁴

Dass sich in diesem Zustand zugleich mit und durch die räumlichen Relationen Kodierungen von hierarchischen Beziehungen widerspiegeln, eine bestimmte Wichtigkeit der Anordnung der Personen im Raum, die bspw. ihr Verhältnis zum um seinen Lohn geprellten Simonides wiedergeben, gibt eine Motivation »zweiten Grades« ab, die eine Bedeutungsebene eröffnet, die das ›museale‹ Erinnerungsbild für sich nicht hat. Das ›museale‹ strukturierte Bild alleine in seiner

und auf eine Ursache, das Objekt nämlich (kausal) bezogen werden; am Eindrücklichsten wohl zu finden bei Husserl, Edmund: Phänomenologie der Lebenswelt. Ausgewählte Texte II. Mit einer Einl. hg. v. Klaus Held. Stuttgart: Reclam 1986, p. 69: »Wir

sehen also, in jedem Wahrnehmungsprozeß wird ein konstitutives Doppelspiel gespielt: Intentional

konstituiert ist als ein praktischer kinästhetischer Horizont 1) das System meiner freien Bewegungsmöglichkeiten, das sich in jedem aktuellen Durchlaufen nach einzelnen Linien von Bewegungen im Charakter der Bekanntheit, also der Erfüllung aktualisiert. Jede Augenstellung, die wir gerade haben, jede Körperstellung ist dabei nicht nur bewußt als die momentane Bewegungsempfindung, sondern bewußt als Stelle in einem Stellensystem, also bewußt mit einem Leerhorizont, der ein Horizont der Freiheit ist. 2) Jede visuelle

Empfindung bzw. visuelle Erscheinung, die im Sehfeld auftritt, jede taktuelle, die im Tastfeld auftritt, hat eine bewußtseinsmäßige Zuordnung zur momentanen Bewußtseinslage der Leibesglieder und schafft einen Horizont weiterer, zusammengeordneter Möglichkeiten, möglicher Erscheinungsserien, zugehörig zu den frei möglichen Bewegungsreihen. Dabei ist noch in Hinsicht auf die Konstitution der transzendenten Zeitlichkeit zu bemerken: Jede Linie der Aktualisierung, die wir, diese Freiheit

realisierend, faktisch einschlagen würden, lieferte kontinuierliche Erscheinungsserien vom Gegenstand, die ihn alle für eine und dieselbe Zeitstrecke darstellen würden, die also alle denselben Gegenstand in derselben Dauer und nur von verschiedenen Seiten darstellen würden. Alle Bestimmungen, die dabei zur Kenntnis kämen, wären, dem Sinn des Konstituierten gemäß, ko-existent.« – Das Bewusstsein als Ort der Selbstreflexion an Stelle eines nicht selbstreflexiven *sensus communis* zu bemühen scheint mir problematisch, da es den Wahrnehmungsvorgang um ein Vielfaches kompliziert und mit Fragen der steten Selbstvergewisserung belastet, die nicht einmal in einer »automatisierten« Form den schnellen Wechsel der Wahrnehmungsmomente einholen kann, bzw. die ihn mit unnötigen Introspektionen belastet.

12 Cf. Haverkamp, Anselm: Auswendigkeit. Das Gedächtnis der Rhetorik. In: Haverkamp/ Lachmann, pp. 25-52, hier p. 27: »Der Einsturz der Halle, deren Inneres Simonides aus dem Gedächtnis restituiert, markiert den Moment und exemplifiziert die Modalitäten, auf die jede *ars memoriae* nach ihm rekurriert. Im Schrecken, der dem Sänger in die Glieder gefahren ist, dramatisiert die Rhetorik, was seiner Erinnerung zur Kristallisation

Wichtigkeit der Platzierung präsentiert einen Inhalt, einen besetzten Ort. Erst in der relationalen Verweisung verschiedener Platzierungen aufeinander kommt eine dynamische Komponente hinzu, die einerseits Bedeutung transportiert und andererseits tatsächlich als »narrativ« verstanden werden kann, weil sie diskursiv in eine Erzählung umgesetzt wird.¹⁵ Insofern ist das Bild präsentativ, indem es eine Platzierung ausdrückt bzw. einen Sachverhalt darbietet, repräsentativ/substitutiv ist es in seiner Kontextualisierung, und es kann diskursiv sein durch Orts- bzw. Platzierungsrelationen.

Die Rhetorik hat sich das dreifache bildliche Vermögen zu Nutze gemacht und kann in diesem Sinne als eine genuin intermediale Kunst angesehen werden, indem sie ihrerseits die Gedächtniskunst in eine (memorative) Redekunst umsetzt, in der beide Momente, präsentatives (*inventio*) und narrativ-diskursives (*elocutio*) ihren je besonderen Platz haben. Die *inventio* als präsentative »Bild«-Situation hat ihren Platz als *movens*, um die räumlich in ihnen gefangenen Relationen narrativ in Gang zu setzen:

Ich schritt also weiter zum Strand und bestieg den Hügel, um Inspiration zu erhalten, und während ich die Augen ringsum schweifen ließ, bemerkte ich, dass ich attischen Boden unter meinen Füßen hatte. Begierig, im Rundblick nacheinander Alles zu sehen, betrachtete ich in willkürlicher Reihenfolge – keineswegs sandte ich meine Blicke so, wie es sich in der Erinnerung darbietet – bald hier hin, bald dort hin.

Zunächst betrachtet ich recht lange die bewaldeten Steilhänge des Arcadischen Gebirges und sprach bei mir: Diese Berge hat der Knabe Merkur bewohnt, durch jene Wälder hat Diana ihre Schar geführt, Atlas ist hier durchgelaufen, und der Parthenopus-Sohn, noch ein Knabe, pflegte hier Hirsche zu jagen, in jenen Wäldern hat sich Callisto verborgen. [...]

Schließlich brachte mich der zweigipflige in unzähligen Gedichten gepriesene Parnassus, der ungefähr in meinem Blickfeld gelegen war, von dieser Überlegung ab. Er duftete noch immer vom Lorbeer der Dichter. [...] Noch während ich bedauerte, dass die Quelle verlassen war, erblickte ich das Trugbild des alten Gasthern und sah, wie aus der Höhle des Delphischen Apoll, aus der kompliziert ineinander verflochten Irrwege heraus und wieder hinein führten, ohne Unterlass wie die alles verschlingende Charybdis unglückliche Seelen vornehmer Geschlechter in die Hölle des Verderbens hinabzogen. (Bocaccio, *de genealogia deorum*, lib. V) [Übers. UR]

Die Landschaft, die hier von der Erlebnislandschaft – den Erzähler hat es in einem Gewitter hierher verschlagen – zur musealen Erinnerungsräumlichkeit wird, bietet im Rundblick von (virtuellen) Erinnerungsgegenständen besetzte Orte, die der Erzähler bei sich zu Historie und Mythologie entnommenen (Minimal)narrativen (Arkadien) generiert. Im Falle des Parnass' als Erinnerungsraum kommt ein zusätzlicher Aspekt hinzu, nämlich derjenige der »Vergegenwärtigung«,¹⁶ der hier auf der Einbildungskraft beruht, wenn der Erzähler den Lorbeer der Dichter noch riecht. Diese Form der »ephemerer Erinnerung« (das Wieder-Wahrnehmen des Lorbeergeruchs, bzw. die deutliche Vorstellung davon) leitet zu einer Reihe von weiteren lebhaften Vorstellungen über, dem Sehen des Gottes Apoll und der Irrwege, die aus seiner Höhle heraus- und hineinführen inklusive der verlorenen Seelen. Freilich ist die Stelle nicht frei von Ausdeutung und Absichten; wäre er nicht Christ, der er ist, sondern »Heide«, sähe Bocaccio wahrscheinlich nicht explizit die »unglücklichen Seelen vornehmer Geschlechter«, sondern nur unglückliche Seelen, wenn nicht gar überhaupt keine. Diesen Aspekt der Veränderung des Bildes – gleich ob es sich um Erinnerungsbilder, Vorstellungen oder eben Wahrgenommenes handelt – in der Umsetzung der erinnernden Textualisierung spricht Bocaccio selbst an: Er ließ seine Blicke willkürlich schweifen, »keineswegs in der [sc. geordneten, UR] Reihenfolge, wie die Erinnerung sie suggeriert«.

In allen drei Fällen, dem »musealen Erinnerungsbild«, dem rhetorischen Bild ob als Aufgriff des Erinnerungsbildes in der *inventio* oder in ihren spez. Bild tragenden Figuren (Hyperbel, Synekdoche, Metapher, Metonymie etc.) und dem Vorstellungsbild liegen keine Wahrnehmungsbilder vor, sondern textuelle Bilder: Bilder, die aus Text in Bilder umgewandelt werden, und Bilder, die von Interpretationen, Meinungen und Absenzen geprägt sind. Obwohl also der Unterschied zum »reinen Text« noch gering markiert ist, zeigt sich eine erste Spur der Verflechtung von (genuinem) Bild und Text sowie ein gewisses dynamisches Potenzial, das mit der Erinnerung verknüpft werden kann, aber m.E. nicht im prozessualen Erinnern/Erzählen, sondern in den Bildern gesucht werden muss.

verhilft. Die geradezu emblemat-
 sche Eignung dieses Denkbildes er-
 hebt es zum Denkmal des eigenen
procedere: zum Merkbild einer dop-
 pelten Pointe, die – im Verhältnis von
Wahrheit und Methode – die der Me-
 thode eingeschriebene Wahrheit als
 Ursprung und Motiv ihrer selbst tra-
 diert.«

13 Zu einer umfassenden Bestim-
 mung des ›Motivs‹ mit ausführlichem
 Forschungsüberblick cf. Ruthner, Cle-
 mens: Schnittstellen der Texte am
 Rand: Zur Redefinition des literari-
 schen Motivs. In: Ders.: Am Rande.
 Kanon, Peripherie und die Intertextu-
 alität des Marginalen am Beispiel
 der österreichischen Phantastik im
 20. Jahrhundert. Tübingen, Basel:
 Francke 2003, cap. IV [narrATOLOGI-
 SCHER APPENDIX] [in Vorb.] [auch:
 Wien: Diss.(masch.) 2001].

14 Haverkamp 1991, p. 26.

15 Darauf weist Antoine hin, wenn er
 den Ausdruck *imago agens* ins Ge-
 dächtnis ruft. Antoine hebt auf die
 Anleitungen zur Konstruktion von Ge-
 dächtnisbildern ab, wenn er wieder-
 gibt, dass das zu Erinnernde in Ge-
 schichten markanten Inhaltes (witzig,
 grotesk, obszön o.Ä.) verflochten
 werden sollen; es fragt sich aller-
 dings, ob mit dem *imago agens* nicht
 die mehr oder weniger bewusste
 Wiedergabe/Spiegelung von Herr-
 schaftsstrukturen bezeichnet sein
 kann, ohne dass sie eigens als »zu
 Erinnerndes« hergestellt worden wä-
 ren. – Cf. Antoine, Jean-Philippe: *Ars
 memoriae – Rhetorik der Figuren,*
 Rücksicht auf Darstellbarkeit und die
 Grenzen des Textes. In: Haverkamp/
 Lachmann 1991, pp. 53-73,
 hier p. 55.

16 Fiedler weist zu Recht darauf hin,
 dass die Erinnerung/Vergegenwärti-
 gung tatsächlich Gesehenes nur kon-
 fuse und undeutliche Eindrücke erge-
 ben könne, weil schon beim tatsäch-
 lichen Sehen, Nicht-Sichtbares wie
 die tastbare Form in einer gewissen
 Verwechslung und Unschärfe der Ka-
 tegorien in den Eindruck des Gese-
 hen mit einfließen. – Cf. Fiedler
 1999.

17 Cf. bspw. Rogoff, Irit: *Terra infir-
 ma. Geography's visual culture.*
 London et al.: Routledge 2000.

18 Zu dem gesamten Abschnitt cf.
 den Aufsatz von Ursula Reber:
*InFormA(k)tionen. Metamorphosen
 als intertextuelles Prinzip,* der 2003
 in einem Sammelband zu *Narratio-
 nen im medialen Wandel* bei Turia +
 Kant erscheinen wird.

19 Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild.*
 Kino 2. Übers. v. Klaus Englert.
 Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, p. 39.

Verflechtungsfigur Kipp plig gaulbnswv

Das kulturwissenschaftliche Narrativ und der Diskurs sind zusammengesetzte (Herrschafts-)Entitäten, die sich gegenseitig verdrängen, sich an »ausfransenden« Rändern überlagern und die miteinander verflochten werden können; selbst aber sind sie keine Verflechtungsfiguren, deren abstrakte Vereinheitlichungsfigur (von Dispositiven oder Ensembles unterschiedlicher Herkunft und Kategorialität) sie bereits darstellen. Weder Narrativ noch Diskurs als Ganzes vermögen, den Wechsel, den kurzen Moment der Identität von Text und Bild wiederzugeben. Die ›imaginäre Geografie‹ oder Kartografie¹⁷ im Sinne Saids leistet dies, allerdings nur so weit, wie die Gedächtnis-Räume und -Theater auch. Denn auch ihr Inhalt, ihr Referenz-Objekt ist nicht genuin bildlicher, sondern mentaler, begrifflicher, imagologischer Natur, und die Kartografierung selbst leistet die museale Ortsverteilung und fungiert als Aufbewahrungsfläche und archivarischer Speicher.

Die ›Verwandlung‹ ihrerseits ist kein Prozess, sondern eine Art von präsentativem Bild, in der ein Zustand in den anderen »kippt«. ¹⁸ In diesem Bild ist eine Dynamik aufgestaut, die nicht genuin zeitlicher oder diskursiver Natur ist, sondern eine eigentümliche Mischung aus »Substitutivkräften« und auseinander strebender (semantischer) Relationen darbietet. Da die Verwandlung gerade das Unvollendete und nicht zu Entscheidende als Kippmoment abbildet, der mit Leerstellen und/ oder Hybridem markiert ist, befindet sich die in ihr eingefangene Spannung zwischen zwei Körpern nicht »in der Zeit«, sondern scheint auf eine quasi-ontologische Art im Innern des Zwischenzustandes und Kippbildes zu befinden. Die Verwandlung ist Gestalt und doch schon nicht mehr, sondern in der eben noch geschauten gibt sich eine disparate andere bereits zu erkennen: Die Minyas-Töchter sind zugleich Frauen und Fledermäuse, die Webmeisterin Arachne Mensch und Spinne, Narziss Knabe und Blume etc. Aus diesem Ineinander von nicht Zusammengehörigem bezieht die Verwandlung ihre Dynamik.

Betrachtet man die sich verwandelnden Figuren aus ihrer Welt heraus, wie sie sich in der Erzählung darbieten, so zeigt sich, dass die Verwandlung die Betroffenen sich selbst fremd macht und gegenüber stellt, so dass sie sich während Verwandlungsmoments als mit sich selbst nicht mehr ganz Identische sehen. Der Zweifel an der eigenen Identität betrifft dabei die jeweilige Rolle, die Aufgabe und v.a. den Körper, der das einzig verfügbare Instrument der Identität als Gewissheit abgibt. Dieser Körper aber kippt in ungeheurer Plötzlichkeit und Gewaltsamkeit in einen anderen. Der Zwischenzustand, die Plötzlichkeit des Kippens als Zentrum der von Ovid erzählten Verwandlung, kann sich in seiner Eigenheit nur als Bild zum Ausdruck bringen, in der oben angerissenen ›Präsentationsform‹. Der Körper-Akzent als sichtbare Gewissheit, der sich in die Ungewissheit entgrenzt, trägt die nicht-prozessuale Dynamik der Verwandlung, was sich am ehesten mit Deleuzes ›Chrono-Zeichen‹ in Verbindung bringen lässt, die »nicht von den Lektoren zu trennen [sind], die uns auffordern, im Bild eine Vielzahl von Symptomen zu lesen und somit das optische [...] Bild auch als etwas Lesbares aufzufassen. Aber nicht nur das Visuelle [...], sondern auch Gegenwart und Vergangenheit, das Hier und Dort konstituieren Elemente und innere Beziehungen, die dechiffriert werden müssen und die einzig in einem dem Lesen analogen Prozeß verstanden werden können.[...]« ¹⁹ Deleuze führt das Chrono-Zeichen anhand des realistischen Films *Antonionis* ein, der in seinen Filmbildern die Präsenz-Funktion und -Definition des Bildes durchbricht, bzw. den Nicht-Ort des Präsens mit den Worten, die auch eine Zusammenfassung der *Metamorphosen* sein könnten, wiedergibt:

Wenn wir am Eros kranken, dann [...] deswegen, weil der Eros selber krank ist; und krank ist er nicht einfach, weil er alt und im Innern verbraucht ist, sondern weil ihn die reine Form einer Zeit gefangenhält, die zwischen einer schon beendeten Vergangenheit und einer ausweglosen Zukunft zerrissen ist. [...] Chronos ist die Krankheit selbst.²⁰

Im Moment der Verwandlung, deren Krankheit gleichfalls den Namen »Eros« trägt, offenbart sich in der Tat keine Präsenz, sondern nur Übergang, die Erinnerung, die Reste der alten, vergangenen menschlichen und die Ahnung der zukünftigen tierischen, pflanzlichen, mineralisch-kristallinen Gestalt. Insofern kann Deleuzes Satz abgeändert werden in »Chronos ist die Verwandlung selbst«.

Die Verwandlung lässt sich weder auf ein ›Narrativ‹ noch auf ein ›Motiv‹ reduzieren. Das ›Motiv‹ als *movens* liegt wie beim Erinnerungsbild nicht im Kippbild der Verwandlung selbst, sondern in der Ungewissheit der Relation der beiden Körper zu sich selbst und einem möglichen Außen, einem möglichen Raum. Dieser Raum, in dem sich der Körper bewegen sollte, wird aber

20 Ibid.

21 Cf. Peirce nach Deleuze 1991, p. 48: »[...] daß das Zeichen die Funktion hat, »die Relationen wirksam werden zu lassen«: nicht, daß es den Relationen und Gesetzen, insofern sie Bilder sind, an Aktualität fehlte; was ihnen noch mangelt, ist jene Wirksamkeit, die sie dann, »wenn es sein muß«, in Aktion versetzt und die ihnen nur die Erkenntnis geben kann.«

22 Ibid., p. 32.

23 Aus dem Bild selbst heraus betrachtet, nimmt man erneut die Figurenperspektive ein, legen die Ovidischen *Metamorphosen* nahe, dass es der »Intermundalität« nicht unbedingt bedarf. Jenseits der Sehnsucht oder Furcht vor Verwandlung nehmen die Figuren, an deren Körpern sie geschieht, dieselbe als »gegeben«, jederzeit möglich, tatsächlich hin.

im Kippbild ausgeschlossen bzw. tritt nur als leerer Raum auf. Im Bild ist nur ein »Körperinnenraum«, der sich durch die Verwandlung in der Auflösung befindet. Die Relationen dieses Innenraums sind noch ungefestigt, und parallel dazu tritt der Außenraum ebenfalls nur als Potenzialität, Absenz oder ornamentaler Hintergrund auf. Das zweite *movens*, besieht man sich den Text-Ort *Metamorphosen*, in den die einzelnen Verwandlungen seriell eingebettet sind, betrifft den Außenraum. Ähnlich dem oben angerissenen Erinnerungsraum wird die Kippfigur in einen narrativen Raum gebracht, der die freien Relationen gewissermaßen in einer Erzählung verortet.²¹ Dieser narrative, prozessual-diskursive »Raum« wird als »Körperinnenraum« psychosomatisch und habituell besetzt mit den oben bereits erwähnten Rollen-, Geschlechts- und Körperkonflikten. Der Außenraum tritt implizite als sozial kodierter Raum auf (z.B. Webstube, Fischerboot, Hochzeitsvorbereitung); als Ort, »an dem die Geschichte spielt«, bleibt er ornamental in einer einfachen Überkodierung durch exakte Namensgebung (Theben, Athen, Palast des Minos etc.) oder Unterkodierung ([irgend]ein Wald, [irgend]ein Hain, irgendwo). Im Rahmen, im Ornament, das narrativ als Geschichte auftritt, wird die Verwandlung in einen diskursiven Vorgang rückgebettet und dem gleichfalls diskursiven Verstehen zugänglich gemacht.

Eine optische und akustische Situation setzt sich nicht in Aktion um, sowenig sie von ihr veranlaßt wird. Ihre Funktion besteht darin, etwas begreifbar zu machen, und im allgemeinen nimmt man an, daß sie etwas Untragbares und Unerträgliches faßbar macht. Dabei handelt es sich nicht um eine überreizte Aggression oder um rohe Gewalt, die sich immer aus den sensomotorischen Beziehungen im Aktionsbild gewinnen läßt. Es handelt sich auch nicht um Schreckensszenen, auch wenn Blut und Leichen vorkommen können. Es geht um etwas, was zu gewaltig, zu ungerecht, aber manchmal auch einfach zu schön ist und von nun an unsere sensomotorischen Vermögen übersteigt.²²

Die Momentaufnahme »Verwandlung« als »Opto-Zeichen« (Deleuze) enthüllt ihre Motivation und verbirgt sie zugleich. Als reines Bild der Präsentation einer verschwiegenen Geschichte erfordert ihre Unverständlichkeit und der Schrecken, den sie verbreitet, die Umwandlung in eine motivierte Narration. Die Präsentation des Unerklärlichen bedarf einer Kontextetualisierung, die beiden Körper müssen – einmal erblickt – in Verweisungszusammenhänge gebracht werden, die keine simpel verstandenen Herrschaftsrelationen erlauben. Die interpretative Rückführung dieser Beziehungen und Verweisungen auf hierarchische Verhältnisse zwischen der höheren Lebensform »Mensch« und der niederen »Tier«, wie sie der *Metamorphosen*-Erzähler z.B. in der Geschichte von Lycaon nahe legt, trifft die eigenartige bildliche Dynamik nur schlecht. Das Kippbild »Verwandlung« ist kein Bild der Fülle, sondern eines des Mangels und Schreckens. Es zeigt nicht Etwas, sondern Nichts, den exakten Moment des Übergangs vom Einen ins Andere, vom Eigenen ins Fremde. Wohl bewusst, auf eine unzeitgemäße Sprache der Religiosität und Metaphysik zurückzugreifen, meine ich, dass der oben eingeführte Begriff der »Intermundalität« in dieser Beziehung sehr passend ist. Er umfasst den Bildeffekt »Schrecken« im Blick des Rezipienten, der seinerseits als *movens*/Motivation/Motiv für die Umsetzung in die Narration fungiert, wenn der Blick das Kippen sieht, das eben nicht als Etwas, sondern im Übergang als Unentscheidbarkeit, als Nichts erscheint. Er begreift zugleich den Moment des Nicht-Eins-Seins im Bild selbst, das der Identitätsgewissheit bzw. dem Identitätsbedürfnis der individuellen Erfahrung entgegen steht. Von dort bezieht das Verwandlungsbild seine konstruktive Kraft, in Narrationen umgesetzt zu werden. Die Erzählung aber, die sie mit ihrem Nichts und Schrecken erfordert, kann wegen der Unbestimmtheit der Relationen nur eine »mythische« im leeren Raum sein. Die Kontextualisierung der Verwandlung braucht einen Dionysos, dessen Weinlaub aus dem Webstuhl des Bildes sprießt und aus dem Bild ein *intertextum* zwischen den Welten des Möglichen und des Unmöglichen macht.²³

Verflechtungsfigur »Verwandlung« – Durchkreuzung des Eigenen und des Fremden

Auf vielfache Weise fungiert die »Verwandlung«, wie ich sie bislang aus den Ovidischen *Metamorphosen* und aus den Rändern einer Diskussion um die »Bildlichkeit des Textes/der Textualität des Bildes« gewonnen habe, als Verflechtungsfigur: Auf intratextueller Ebene ist sie die Verflechtungsfigur zwischen zwei Körpern in einem Bild als reiner zeitenthobener Übergang; auf Rezipienten-Ebene verflucht sie als Schreckensmotivierung den Blick mit der Identitätserfahrung/-konstruktion und mit der Narration; auf der medialen Ebene verwebt sie Bild und Narration miteinander; auf trans»textueller« bzw. »intermundialer« Ebene verknüpft sie zwei Welten; in semio-

24 Baßler, Moritz: New Historicism und der Text der Kultur: Zum Problem synchroner Intertextualität. In: Csáky, Moritz/ Reichensperger, Richard (Hg.): *Literatur als Text der Kultur*. Wien: Passagen 1999, pp. 23-40, hier p. 29.

25 Ibid.

26 Deleuze 1991, p. 46f.

27 Hárs, Endre: Hybridität als Denk- und Auslegungsfigur. Homi K. Bhabha theoretisches Engagement. In: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/EHars1>, p. 1.

tischer Sicht laufen zwei Formen der Wahrnehmungs-/Bildkodierung und der diskursiven Textkodierung in ihr zusammen, die erst gemeinsam als Verbindung von Optischem, Zeitlichem und Diskursivem die Dynamik der Situation erklären. In dieser Bestimmung kann die Verflechtungsfigur ›Verwandlung‹ abgelöst von ihrem konkreten textuellen Hintergrund kulturell-intertextuell fruchtbar gemacht werden. Das Modell der Kultur als ›Hypertext‹ mit der Forderung reziproker Verknüpfungen²⁴ kann m.E. durch die Nutzung der ›Verwandlung‹ um ein Weiteres ergänzt werden. Während das Hypertext-Modell im Einklang mit dem Gros poststrukturalistischer Kultur- und Texttheorien eben – wie der Titel *Literatur als Text der Kultur* anzeigt – von einer umfassenden Textualität der kulturellen (=konstruierten) Welt ausgeht, in der die Literatur als ›archetypische‹ Textualität in ihrer Durchsichtigkeit auf die Fiktionalität, eine gleichsam natürliche Vorzugsstellung einzunehmen im Stande ist, eröffnet ein Prinzip ›Verwandlung‹ die ›Bild‹-Kategorie bzw. verhilft ihr – da sie ja durchaus im *texte générale* mit erfasst ist – einen eigenen Status. Es macht zwar wenig Sinn, die Konzeption des *texte générale* hinter sich lassen zu wollen; er bildet in der Tat, wie Baßler sagt, schon lange den Hintergrund theoretischen und wissenschaftlichen Arbeitens wie wohl auch – zu großen Teilen – der Alltagserfahrung;²⁵ aber im Wissen um die Sekundarität der Vertextung des Bildlichen kann eine Kategorie ›Verwandlung‹ helfen, die Übergänge, die Schnittstellen und die Verflechtung von Blick und Sprache, Bild und Text gesondert zu beachten. Bevor sich die Dynamik des Textes oder Diskurses entfaltet, steht ein Übergangsbild; es scheint mir nicht ganz abwegig zu sein, dieses Bild wieder aufzusuchen.

Weder geht es um Äußerungen noch um Aussagen, wohl aber um *Aussagbares*. Wir meinen damit folgendes: Wenn sich die Sprache [*langage*] dieser Materie bemächtigt (und das tut sie zwangsläufig), dann gibt sie den Aussagen Raum, die nach und nach die Bilder und Zeichen beherrschen und sogar ersetzen; Aussagen, die ihrerseits auf die pertinenten Merkmale des Sprachsystems [*langue*] verweisen: nämlich die Syntagen und Paradigmen, die von den Merkmalen völlig verschieden sind, von denen man ausgegangen war. Zudem müssen wir nun die »Semiotik«, nicht aber die Semiologie als ein System von Bildern und Zeichen bestimmen, das unabhängig von der Sprache [*langage*] im allgemeinen ist. [...] [D]ie Sprache [*langue*] existiert lediglich als Reaktion auf eine *nicht-sprachliche Materie*, die sie transformiert. Aus diesem Grund sind die Aussagen, ist die Erzählhandlung keine Gegebenheit der sichtbaren Bilder, sondern eine Konsequenz, die von dieser Reaktion herrührt. Die Erzählhandlung gründet zwar im Bild, doch sie ist nichts Gegebenes.²⁶

Was Deleuze für das ›Aussagbare‹ des Kinos und der kinematografischen Bilder sagt, gilt m.E. genauso für die Textbilder. Die Frage nach der kausal/zeitlichen Priorität von Bild oder Sprache muss nicht unbedingt wieder aufgegriffen werden, um von Text zu Text zu entscheiden, z.B. mit Analysekategorien aus Deleuze, ob im Einzelfall eine Bild- oder eine Textsemiotik vorherrscht. Im Falle genuiner Bildmedien, wie sie z.B. Peter Plener mit Ausstellung, Panorama und Fotografie untersucht, liegt der Zugang über eine spezielle Bildsemiotik »naturgemäß« nahe. Vokabular, exakte Bestimmung und Beschreibung des ›Verwandlungsmomentes‹ hängt hier von den jeweiligen Medien ab, die grundlegende Verflechtungsfigur zwischen Bild/Blick und Text/sprachlicher Diskursivität dürfte sich allerdings nicht unterscheiden.

Die Durchkreuzung des Eigenen und des Fremden haftet in der Erinnerung weniger als Erzählung, sondern als Monument und Bild, das in der präsentativen, außerzeitlichen Komponente die Spannung »verdichtet« und motivierend besser bewahren kann als die Erzählung, der Text oder das Narrativ. Homi Bhabha scheint mir trotz seiner Rede von ›Narrativen‹ in diese Richtung zu denken, wenn er Kategorien wie ›in-between‹ u.ä. wählt:

Es geht nicht nur um »Metonymie« oder »Katachrese« (274), um Figuren also im rhetorischen Sinne, sondern auch um Bilder (*figurae*), wie etwa um den »Dritten Raum« (56), den »Zwischenraum« (10), das »Da-zwischen« (185), die »De-platzierung« (324), die »Brücke« (7) und das »Treppenhaus« (5); und es geht darüber hinaus um Begrifflichkeiten als – teilweise von anderen Autoren geliehene – Denk- und Auslegungsfiguren (Figurationen), wie etwa »Mimikry« (129), »*différence*« (39), »Iteration« (39), »Supplement« (340), »manichäisches Delirium« (64), »Fetisch«, »Paranoia« (148), »Liminalität« (221), »das Unheimliche« (13), die »Unentscheidbarkeit« (191) etc. – aber auch um Auslegungsfiguren technischer Art, wie die Formulierungen »ein Lesen gegen den Strich« (260), »für unsere Zwecke neu interpretiert« (222), »tendenziöse Rekonstruktion« (194), »bastardisierte[] Wiederholung« (167) oder »zwischen den Zeilen« (194), mit denen Bhabhas eigenes Verfahren reflektiert wird, das zwecks der Entdeckung jener Figur deren Bewegung mitmacht.²⁷

28 Frantz Fanon zit. n. Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Dt. Übers. v. Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg 2000 (Stauffenburg Discussion. Stud. z. Inter- u. Multikultur 5), p. 75 u. p. 353.

29 Ibid., p. 62f.

30 Cf. Ibid. im Essay *Wie das Neue in die Welt kommt*, p. 317-352.

31 EHárs1, p. 3f.

32 Deleuze 1991, p. 33.

33 Ibid., p. 21.

Bhabha arbeitet m.E. an diesem Projekt, die ›Figur‹ als Webstuhl von Text und Bild sichtbar zu machen, und auch daran, das Bild wieder »vor Augen zu holen«. Dieses Bild, in dem in einem Nicht-Körper zwei verbunden sind. Seine Texte wimmeln von Augen- und Bildmetaphern, die diesen seltsamen Ort des Zwischenstadiums zwischen (Vorstellungs)bild und Narrativ zeugen. Die Präsenz, die immer im Präsens stattfindet, entwischt stets in den Deplatzierungen der post/kolonialen Kultur und taucht für einen kurzen (Schreckens)moment an ganz anderer und unerwarteter Stelle wieder auf, in der Vermischung des eigenen und des fremden Blickes, wenn das Kind ruft: »Sieh mal, ein Neger!«²⁸ und sich die auf den so Bezeichneten gerichteten Blicke von Mutter und Kind diesen in seinem Körper kreuzen und ihn veranlassen, sich selbst als Fremden, als »Neger« zu sehen. Auch dies ist ein Beispiel unter vielen anderen, dass durch Wahrnehmungs- und Vorstellungsbilder eine angenommene Identität deplatziert wird, zwei Körper in einem offenbart und Grenzmarkierungen ins Fließen gebracht werden, die erst anschließend in eine Geschichte umgesetzt wird, in Fanons Fall in die einflussreiche Geschichte der Kolonialismuskritik:

Die Präsenz des Schwarzen trifft auf die repräsentative Geschichte (narrative) der westlichen Personenschaft [...] Der Blick des Weißen bricht den Körper des Schwarzen auf, und dieser Akt epistemischer Gewalt überschreitet seinen Bezugsrahmen und trübt damit auch sein Blickfeld. [...] Das koloniale Subjekt ist Fanon zufolge immer »von außen überdeterminiert«. Es sind Bilder und Phantasien – jene Kategorien, die transgressiv an den Grenzen der Geschichte und des Unbewussten Gestalt annehmen –, durch die Fanon die koloniale Situation am klarsten heraufbeschwört.²⁹

Um diesen Verwandlungs- und Verflechtungsmomenten habhaft werden bzw. sich ihnen annähern zu können, bedarf es deren serieller Verdoppelung im Text, im Erzählen – nichts anderes macht Bhabha in seinem Standardwerk *Die Verortung der Kultur*, – ohne dass ich den *Metamorphosen* und dem »Klassiker« der Post/Colonial Studies dasselbe Projekt unterstellen möchte, liest doch Bhabha traditionsgetreu Ovid als ›Verwandlungs‹-Künstler und Vertreter der Identität.³⁰

Diesen »sich verdoppelnden Diskurs« [der kulturellen Praxis, UR] in dem »die räumliche Dimension der Kontiguität sich in der Zeitlichkeit des Indeterminierten wiederholt« (278), kann man nicht in Begrifflichkeiten erstarren lassen. Er entwischt und zwingt die Lektüren und die Versuche des Analytikers, ihn festzuhalten, zu den effektivsten Wiederholungen, die möglich sind: zu Figurationen. In diesen Namen, Figuren, Bildern, Theoremen und Wendungen wiederholt sich für Bhabha das epiphanische Moment der Wendung von einem zum anderen, der Sprung, die Überschreitung, die Verdoppelung - »die keiner gesehen hat«. Setzt man dabei den Schlußstrich, so kann man sagen, daß das Andere von Bhabhas Ansatz, das er selbst verdrängt, und das er desto kräftiger hervorkehrt, wenn man will, ein *mystisches Moment* ist.³¹

Will man innerhalb einer primär textorientierten Kulturwissenschaft mit Kippbildern wie ›Hybridität‹, ›in-between‹ oder auch ›Verwandlung‹ arbeiten, scheint es unvermeidbar, sie zu re-diskursivieren. Das Moment des Blicks, die Verstörung des Kippbildes versucht Bhabha zweifach einzufangen: In der *duplicatio* der Bilder mit analytisch-diskursivem Potenzial, die er in seinem Material aufgefunden hat, und in ihrer Wiederholung. Die Kippbilder werden rekontextualisiert, erzählt und zugänglich gemacht, und in der Erzählung zeigt sich das intermundiale Moment, das Hárs das »mystische Moment« nennt, bei Deleuze »Offenbarung oder Erleuchtung«³² heißt. Ich würde es einen Effekt des Bildlichen nennen, das einen Dionysos braucht, um aus dem Schreckbild der ›Verwandlung‹ die »Überschreitung«, »Verdoppelung«, den »Diskurs« zu machen, m.a.W. um aus dem Bild-Monument den Prozess hervorzuholen. Seine Arbeit sollte fortgeführt werden, indem die Bild-Monumente von Übergängen aufgesucht werden als »[r]ein optische [...] Situationen« mit »zwei Polen [...]: eine[m] objektiven und eine[m] subjektiven, eine[m] realen und einen imaginären, eine[m] physischen und eine[m] mentalen«, »die zu einem Ununterscheidbarkeitspunkt (nicht aber zu einer Vermengung) tendieren«.³³ Diese Momente sind in Texten, um die sich Erzählungen und (kulturwiss.) Narrative ranken, und als Artefakte zu finden, deren intermundiales und intermediales Potenzial neu zu aktivieren ist. Die konkrete Arbeit am konkreten Verwandlungsbild kann im Stile Bhabhas auf einer abstrakten und analytischen Ebene wiederholt werden. Mit der Wiederholung wird die Hypertextualität oder Rhizomazität der Kulturen ernst genommen, indem neue visuelle und textuelle Verflechtungen aktualisiert werden, sei es in postkolonialer, sei es in intertextueller Arbeit i.e.S., sei es in – ich begeben mich auf dieses Glatteis – ›intermundialer‹ Weise, die den *transcendentalen* Schritt in die menschliche ›Erfahrung‹ als Konglomerat von Wahrnehmung, Erkenntnis, Glauben und Meinen tut.



Mag. Ursula Reber, geb. 1972, hat an der Philipps-Univ.-Marburg Klass. Philologie, Germanistik, Philosophie, Indologie u. Religionswissenschaft studiert. 1998 Studienabschluss mit einer Arbeit über *Geschichtskonzeptionen und Messianismus in Frank Herberts Der Wüstenplanet*; 1999-2000 DAAD-Lektorin an der Univ. Tartu, Estland für deutschspr. Literatur; arbeitet seit 2000 an einer Diss. zu einer *Theorie der Metamorph/fose(n)* an der Univ. Wien; seit 2001 Redakteurin der Internet-Plattform *Kakanien revisited*.
Kontakt: usha.reber@kakanien.ac.at

